

一派秦声浑不断——刍议“两个秦腔”的存在兼论戏曲研究中的二重证据法运用

焦海民

作者赐稿

—

[内容提要]明清时期有关文献中所记录的“秦腔”和当代我们所称的秦腔，有着很大的不同，甚至可能不是指同一种腔调或剧种。长期以来，关于秦腔源流的说法、论述多有混淆，本文试图整理前人对这种现象的一种反思和研究，并力图在戏曲研究中运用“多重证据法”对此问题做一初步的考察并阐明自己的认识。

[关键词]秦腔 梨园会馆碑刻 声腔剧种 二黄 西秦戏 二重证据法

中国戏曲剧种的命名，大都遵循“就地立名”（如昆、弋）或以“乐器名之”（如“梆子”）的原则，且多以“剧”而少以“腔”，皆以“某某剧”的格式，此外，还可见到少许以“某曲”、“某调”命名的例子。具体到

“剧”、“曲”、“腔”、“调”等等几个概念的差别，虽有论述但仍不嫌不足，从而造成对某些剧种在历史上的名称和当今剧种名称的混同。流行于陕西及其他西北省份的“秦腔”就是这里头出现的一个情况，我们知道，秦腔自明清以来又被称为“乱弹”、“桄桄”、“梆子”“西秦腔”“二犯”等等，从词源或语义学上来说，“秦腔”究竟是指一种单一的声腔剧种呢？抑或还包含有其他意义？如此众多的名称，是否还包含了一些过去我们没有注意的信息呢？

本文不揣浅陋，就所见之资料，以一得之钝愚，初步梳理，以求教方家，非敢唐突群贤也。

一 搁置许久

的问题

在有关秦腔历史发展的众多研究中，有一个曾经被搁置的问题，许多论者多不提及甚至回避过去，可是，这个问题却是我们不得不要面对和要解决的问

题。

我们知道，京剧表演艺术家、四大名旦之一的程砚秋先生于1949年底和1950年中，相隔不长的时间里两度来陕，作了一项调查，并写了一篇文章即发表于1950年2月26日《人民日报》上的《西北戏曲访问小记》^①，以及后来与杜颖陶合作发表《秦腔渊源质疑》^②的论文。同一时期，他还就此问题向戏剧家田汉写信交流^③。

这些文章，之所以要重新提出来，原因不外有二：一，程砚秋不仅是一位了不起的艺术家，同时还是一位注重实践知识的学者，他的一系列学术著作，既有艺术家的敏锐，也还有学者的谨严，我们不应把他提出的这一观点长久搁置，而要正确面对。二，近年来有关陕西秦腔源流研究依然停滞不前，充满几多错误^④。事实上，类似程砚秋的说法，并不自程开始，而是在他之前就一直存在着。如齐如山、日本学者青木正儿等人^⑤，更有当代众多的论著，如台湾学者陈芳在其著作《乾隆时期北京剧坛研究》一书中，也有充分明晰之论证，姑不罗列。

程砚秋在《西北戏曲访问小记》中，极其明确的提出了他的观点，概言之，就是曾经在陕西地区存在“两个秦腔”的事实。他写道：“西北的戏剧，主要的是秦腔。提起秦腔，不由使人联想到魏长生。魏长生所演的秦腔是什么样子？我们不曾看见过，但从《燕兰小谱》一类的书上看来，可以断定其唱法是很低柔的。现在的秦腔，唱起来却很粗豪，似乎不是当年魏长生所演的一类。”^⑥

接着在《秦腔源流质疑》一文中，他对此展开了充分的论述。

为了证实他的猜想，下来的工作就显出这位艺术家兼学者在治学方法上的非同一般来，他四处搜求实物资料，并且找到了。他在文章中写道：“起初我们还只是这样猜想，后来无意中在残破的梨园庙里发现了几块石刻，从上面所载的文字中，得到了一点证明材料。这在中国戏剧史上，可以说是一个有趣的发现。”^⑦

这不仅使我们想起近代学术史上王国维提出的“二重证据法”来，作为一种研究方法，运用于戏曲艺术研究，应该说对我们的工作会大有裨益。关于这一方法论，前人并不是没有做过，但是究竟比较少。本文就此略有鄙见，随后细述。

下面就程文提到的声腔特点（唱法）及梨园庙石刻两点分别论述。

（一）关于秦腔名称的出现及唱法特点

概言之，这种唱法就是“低柔”、“低靡”，迥异于我们今天听到的秦腔，而在乾嘉时期的文献中多有记载，这里，兹列举几条：

（1）周贻白《中国戏曲声腔的三大源流》中引：

“刘献廷《广阳杂记》云：‘秦优新声，有名乱弹者，其声甚散而哀。’其以秦腔直名‘乱弹’，当即西安的梆子。刘为康、雍间人，足见清初已有秦腔了。”^⑧

（2）陕西省艺术研究所编《秦腔研究论著选》中选乾隆时人严长明《秦云撷英小谱》一书《色目》篇下“小惠”条中云：

“至秦中则人人出口皆音中黄钟，调入正宫。而所谓正宫者，又非大声疾呼满堂满室之说也。其擅场在直起直落，又复宛转关生，犯入别调，仍蹈宫音（如歌商调，则入商之宫；歌羽调，则入羽之宫），乐经旋相为宫之义，非此不足以发明之。”^⑨

（3）同一书中还节选清嘉庆时汲佟主人礼亲王昭槤《啸亭杂录》文：

“近日有秦腔、宜黄腔、乱弹诸曲名，其词淫褻猥鄙，皆街谈巷议之语，易入市人之耳，又其音靡靡可听，有时可以节忧，故趋附日众，虽屡经明旨禁之，而其调终不能止，亦一时习尚然也。”“时京中盛行弋腔，诸士大夫厌其器杂，殊乏声色之娱，长生因之变为秦腔，辞虽鄙猥，然其繁音促节，呜呜动人，兼之演者淫褻之状，皆人所罕见者，故名动京师。”^⑩

（4）魏长生二次进京成名后，吴长元《燕兰小谱》里写道：

“蜀伶新出琴腔，即甘肃调，名西秦腔。其器不用笙笛，以胡琴为主，月琴副之。工尺咿唔如语，旦色之无歌喉者，每借以藏拙焉。”^⑩

（5）清人杨静亭《都门纪略·都门杂记·词场序》中说：

“至嘉庆年，盛尚秦腔，尽桑间濮上之音。而随唱胡琴，善于传情，最足动人倾听。”（12）

（6）致力于中国戏曲史研究的日本学者青木正儿在其所著《中国近世戏曲史》第四编第一节《花部诸腔》“秦腔”条下说：

“自其名称上即可知其出于陕西，然追溯其源则实出于甘肃。乾隆末之《燕兰小谱》（卷五）曰：‘蜀伶新出琴腔，即甘肃调，名西秦腔。其器不用

笙笛，以胡琴为主，月琴副之。’其传至北京年代虽不祥，然据《梦中缘》传奇序云：‘长安（按指北京而言）梨园……所好秦声、罗、弋’，序中有‘甲子秋暮余以病将告假’之语，甲子为乾隆九年，则此时北京已见此腔流行矣。近日陕西土戏尚用其腔云（《戏剧月刊》第四期）。近日流行北京之‘山西梆子’一般虽解说为秦腔之俗名，但此非乾隆间所称之秦腔也。”（13）

青木氏还在下面的“西皮”条中，就他所注意到的两种“秦腔”所使用乐器的差异，论述了他们的不同。很明显，这在当时都被同时称为“秦腔”或“秦声”“梆子”“乱弹”的一种花部戏曲，是两种不同的“秦腔”。事实上，青木氏还是较早注意到这两种“秦腔”之不同的，只不过在程砚秋先生那里才得到充分的论证。

1949年11月，程砚秋奉命来到西安考察西北戏曲音乐，从而有了他在西安的“有趣的发现”，并且，与此有关联的一些问题，程先生还不止一次的提到，足见他对这个问题的重视和研究，除《西北戏曲访问小记》提到以外，在1950年的2月至1951年的11月间，包括《程砚秋戏剧文集》（文化艺术出版社2003年第一版，以下简称《程著》）尚有四处文字收录，分别是：

（1）《调查研究与戏改关系》

“此外，在西安又发现一种叫‘土二黄’戏，所谓‘土’，即北京的二黄已经有了变化，它仍然保持徽调的韵味。”（14）

（2）《关于全国戏曲音乐调查工作报告书》

“戏剧公会的石刻，是考证秦腔历史的重要材料，我们也设法把它拓了下来。”“汉中的二黄戏，已有三十多年不来关中，今年也兴高采烈地到了长安，这种戏和京剧是同源而异流的。除了唱腔显得古拙，动作和音乐有些秦腔化以外，一切和京剧无大分别。”（15）

（3）《在全国政协第一届三次全体会议上演出前就西北西南地区戏曲音乐考察问题的讲话》

“例如陕西的秦腔，一向都以为现在的西安的秦腔，就是历史上所记载的在乾隆时候的秦腔，其实不然。在西安的梨园庙里，发现了几块石刻，由于石刻上的文字，显见得在乾隆以前和嘉庆以后，西安的戏班不是一个系统，因为他们所供的祖师不相同。在封建社会里，各行供祖师怎可能随便换一换呢？由此可以知道，现在的秦腔，在西安得到的地位至早不早于嘉庆时候。嘉庆以前

的秦腔另是一个东西。”（16）

（4）《从地方戏看京剧——给田汉同志的信》

“去年来西北，听说皮黄戏曾有几个支派，流传在关中、商洛、汉中各地，当时虽竭力访求，终未得见。今年再来，适逢关中及商洛两派的演员联合组织了一个剧团在出演，我们看了几次，发见这种戏剧，确有很大研究价值。第一：他和京剧是同源异流的，京剧里许多已失掉的东西，尚可在这里面找到一部分。第二：人多谓京剧已相当都市化，但从这一向在民间的一支的形态比较看来，现在的京剧并没有离开民间时代多远。第三：由他们的乐调，看出来秦腔的来源。”（17）

这个意见集中在他与杜颖陶合著之《秦腔源流质疑》一文中，通过自己的实际调查和西安梨园石刻文字，程文从多角度论述了他们的观点：

“石刻的年代是 1780，碑文的年代是 1807，两者相距不过 27 年，但在这 27 年之间，西安的戏剧一定是发生了很大的一次变化，在 1780 年时，西安戏班供祀的祖师是“老郎”，到 1807 年的时候，祖师却改为“庄王”，这问题若从表面上看来，好像是当时的艺人们调换了一个祖师，但是这事情是不可能的，我们只能从另一方面来推测，设想，在该阶段中，西安的戏班，变换了系统，换句话说，即是 1780 年前后盛行于西安的那一系统的戏班，在这时期中，退出了西安，而由 1807 年后盛行于西安的那一系统的戏班，进而代替了前者的地位。”

“假定 1780 年的秦腔，和 1807 年后的秦腔，虽然都是叫做秦腔，但是并非一种秦腔。也就是说，有两种戏剧，前后都曾盛行于西北，因为都曾盛行于西北，于是都被称做秦腔。可是两者之间，并不能因为名同便认为实也相同，现在的京剧，不是也有人称之为京腔么？同时我们也知道，在现在的这种京腔还不曾见于北京之前，不是一般都称弋阳腔为京腔么？我们可以认为现在的京腔即是一百五十年以前的京腔么？秦腔的情形也是如此。”（18）

显然，两个“秦腔”是客观存在的。但是为什么会出现这样一个似是而非的局面呢？大致说来，在某一个短的历史时期内，“秦腔”必然呈现出一种静态的结果，而在一个较为长远的历史时空中，它又呈动态的发展状态，前后就会有大的差别。在这里，我们现在把这个问题再次提出来，加以分辨，目的是为了更完整的把历史上的有关记载做一梳理，这对认识今天戏曲的发展都有一

定的价值。

不管怎么说，此也罢，彼也罢，它们都是发生、流行于具有深厚周秦汉唐文化传统的陕西地区，一方面说明了此地文艺的发达，另一方面则文艺呈现的是多种多样的风貌。就是今天，在西安周边的一些地县，不是还存在着各种各样的“小戏”吗？它们也不完全属于秦腔这个系统的。小戏不小，每一个的背后，都有久远的历史渊源关系，甚至彼此还处于一个矛盾的状态，却和谐相处，所谓“五方杂音（戏曲意义上的音）”也。

（二）两个“秦腔”戏班供奉祖师的不同

程文中，还有一点论证的依据，就是从戏曲班社所供祖师的变换来考察。众所周知，中国戏曲班社在其发展过程中一个很重要的特征就是供祀祖师。而一旦认定祖师，就不会轻易改变，除非有外部不可抗拒的因素介入。换句话说，搞清戏曲剧种渊源，我们也可以从这个角度来考察其流变、归属。

在戏曲发展过程中，各地各种戏曲样式相互之间互相借鉴、参合、交流、融会，这应是一种常态的发展状态，不同戏曲在演出剧目、声腔曲调、表演艺术等方面互相融会贯通，十分常见。有的时候，的确不分你我，呈现出一种动态的发展形态。这就带来一个困难，如果考察某一戏曲孰早孰迟，孰有孰无，它们的界限有时候是很难区分的，情况十分复杂，有时头绪就无法理清。但是，换一个角度，从作为戏班内部的一些制度习俗入手，有时候就清楚的多，因为这个方面它常常呈现一种静态发展，因为内部的规则是较为严密而封闭、保守而严格。虽然，1949年后中国戏曲实施大规模的“改人改制改戏”政策，变化巨大，但还是可以觅出一丝痕迹的，其总体的变化应不会太大。因此，以戏班敬祀祖师制度入手，应该是一个比较可靠的基点。故而，程先生认为，“从这些地方找来线索，却是比较方便容易的。”

束文寿先生在谈到这一点时指出：“由于多神宗教意识普遍深入人心，明清两代，戏曲艺人队伍不断壮大，特别是花部诸声腔的兴起，出自对本系统声腔的自尊、特长的高扬和其他社会功利原因，各自崇拜不同的戏剧祖师爷。他们把对戏曲事业有贡献或有联系的人，推上神座，从而把戏剧演出神圣化，以此来张大本系统戏曲的声势。”（19）

祖师不同，于是供祀祖师的诞辰和日期也不相同。程先生他们根据三意社演员的讲述，指出早先时候，西北一带的秦腔班社祭祀祖师的时间为每年的蜡

月初八到腊月十五，而这一天，据他搜集的材料显示，秦腔艺人会从四处纷纷回到西安，举行一场赛会性质的演出，直到腊月十五祭祀日，这一天里，须进行一整天的大型祭祀活动，最后“封箱大吉”，等待来年。而他们祭祀的对象就是“庄王”，不是“老郎”。

还有一份材料可以证明这个情况。田益荣先生在其《秦腔源流与发展》一文中，曾依据梨园供奉祖师变换的传说来考察秦腔的生长，但是该文没有阐明为什么要转换祖师这一个比较重大的事件。他列举了一个材料，可以证明这种变换的发生大约就出现在和西安梨园庙变换主人的同一时期。

“1935年——1937年，李静慈先生曾在凤翔城内儒林巷发现庄王庙遗址残碑中说：‘庄王殿后，接连老郎关帝行宫，规模具备’等语。李静慈分析说：‘庄王与老郎，同为梨园所尊敬，在西安‘老郎居于宝座’，在凤翔老郎行官（当为“宫”——笔者按）在庄王殿后，从位置言，老郎为庄王以前的祖师爷。两个庙宇都是乾隆时，秦腔盛行时所建，当时陕抚是毕秋帆（沅）和他幕友严冬友等，都是喜爱秦腔的，称秦腔为‘盛音之音’，考古证今，把明皇称老郎自然是不会错的，这也可说明‘梨园法曲’和秦腔的历史渊源。”

（20）

文中所提到的秦腔，供奉的也是庄王，可知，它是和今天西府秦腔一脉相连的那个秦腔（梆子系）。

这里，有必要介绍一下束文寿先生比较明晰的说法。在程砚秋、杜颖陶的文章里，两个秦腔分别是1780年以前的和1807年以后的，也就是束文寿先生讲的“前秦腔”和“后秦腔”，前秦腔为“皮黄系”，供奉的是老郎，这一点也很明确，毋庸多言。但本文认为，这两个秦腔应该相伴而发生，没有前后的区分，只是在流传上，可能有先后。之所以出现这样的情况，可能跟那一时期，外省人尤其南方人的记载有关。这一点，前人亦多有论述，兹不赘言。

田文提到“庄王殿后，才是老郎”。我们据此推测，祀老郎的前秦腔也在此地流传过，其相互交织的情形，与西安位置之变化，虽则相反但实质是相同的，因此说，前秦腔“二黄”在西安及以外地区的流传，就如这个记载中表明西府之情形。无论是西安还是凤翔，这两座庙宇几乎都是乾隆时期所建，且乾隆时艺人所敬的都是老郎，但是在西府中心的凤翔，却出现了一个庄王居中的庙宇，那么预示了这里可能还有另一个“秦腔”。

显然，这个时期，在西安的周边，在民间存在着另外一个秦腔，不同于敬老郎的前秦腔（皮黄系）。那么，这个秦腔又是什么呢？王依群对此已经论述，我们以为这大概就是在民间说唱艺术基础上形成的也就是今天的梆子腔秦腔，在当时它居于中心城市的外围，走的是一条“农村包围城市”的路线，并与已经在城市中生存且兴盛的二黄（秦腔）相颉颃。东府华阴老腔就是这方面的实例，它亦在西安的周边地区，具有浓郁的说唱艺术痕迹，同时，还保留有道情甚至高腔的一些特征，如“一唱众和”的“拉坡调”，它却是属于梆子系的剧种，后秦腔自然也吸纳其因素。

二 剧种别类与秦腔演变

当然，戏曲史上，作为板腔体的梆子腔发展情况十分复杂，并非上述的那样简单明晰，从而给后世的使用造成极大的误会和混乱。这个现象不仅迷惑了众多的专业学者，更别说普通民众对此辨别了。

假如我们追问，之所以会出现如此问题，是否反映了我们在使用“秦腔”这个概念时，并没有仔细辨析，而是以现在所定型的这个“秦腔”剧种的概念去上推、研究呢？历史上，戏曲剧种、戏曲声腔形成，在时间上先后继起，在空间上此起彼伏，并且彼此胶着渗透，你中有我我中有你，如果稍加不慎，譬如不以全局考虑（仅以地域而言）、不从发展（尤其在戏曲形成的众多之说中如何辨别）考虑，那自然就会造成最明显著不过的混乱。此种现象，更折射出我们研究秦腔历史的方法论问题，概其要，缺陷有二：

一是关键性问题的混淆。

这里所言之“关键性问题”，首先是指概念的明晰，其次，对戏曲起源与发展的宏观认识。

一切学术，自要厘清概念，这是不须说的，正如曾永义先生所言，“由于戏曲既是文学的，又是艺术的，而且具有综合性、整体性与有机性，所关涉的问题千头万绪，实在难于掌控。因此如果不事先对关键性的、根本性的问题彻底加以解决，便很难入手……”即使入手，也势必“杂乱无章、不得要领。”

（21）

可是，我还以为，这关键的问题之一除了概念性的不界定外，还缺少整体性的考察，以及对田野材料的视而不见，或者根本就缺乏田野调查的工作。

笔者所谓整体性的考察，就是对“剧种”概念的动态把握。如果把明晰概念作为研究第一步的话，它可以说是一种静态的把握，而整体性就是要求务必重视各个“剧种”之间关系的考察，因而是一个动态的把握。（类似于文艺学中“本文间性”这个概念）

二是把“秦腔”作为剧种本身的问题。

回到前文，有关中国戏曲剧种的命名问题，它本身就包含了一个变化的过程，反映了剧种本身处于一种动态发展的历程，也反映出人们对它们认识上的一个渐进。

“戏曲声腔既指演唱的腔调及其特点，又代表戏曲剧种，其概念的内涵有狭义与广义之分。广义的戏曲声腔概念与戏曲剧种概念的内涵是一致的，具有共同性。清初以后，由于各种声腔的长期流布、蕃衍、交流、融合，出现了一种声腔在不同地区衍变而地方化，和几种声腔荟集在同一地方结合组班而彼此融合，这样两种复杂状况，叫法也就相当杂乱了。”（22）

这一见解在 1980 年代出现，虽则对认识剧种可谓廓清了主要的问题，但仍属于一种描述性的归纳，到 1990 年代末，台湾学者曾永义重新提出“体制剧种与腔调剧种”的概念，十分重要，虽然两个时期的认识基本一致，即都注意到历史上文献中有关剧种名称命名的一些规律性东西，但曾先生以概念而出（23），更有助于人们今后的讨论。

曾先生认为探讨戏曲之源变，应具有以下三个基本观念，

“其一，戏曲之始生为小戏，其形成则为大戏。其二，小戏为较简单之歌舞综合艺术，可以多源并起；大戏为完备之综合性文学与艺术，只能一源而多派。其三，剧种有体制剧种与腔调剧种之别，大戏之形成必有其体制规律，是为体制剧种，而必用其形成地之腔调歌唱；至其流播则受流播地之语言所影响，改用新腔调歌唱，是为腔调剧种。”（24）

剧种名称的杂乱，并非无规律可循，如以地名，以乐器名，以班社名，等等，“有的不管什么声腔，只要能演‘袍带戏’的统称‘大戏’；只有生、旦、丑演民间生活故事戏的统称‘小戏’。有的直呼‘班’名。有的把几种声腔合班的就叫几合班，如高腔、昆腔、乱弹同台合奏的称‘三合班’。有的在声腔名称前冠以地域名，以示区别，如陇西梆子腔。有的把声腔相同流布地域和语音有别的，冠以地名称‘调’，如同为皮簧腔，分为徽调、汉调、京调。

有的以地域命名称‘戏’，如山西的梆子腔分为南路戏、中路戏、北路戏。就以剧种为例来说，不同时期，就有不同的叫法。如徽班进北京以后衍变而成的京剧，就曾被叫做：二簧、黄腔、皮簧、京班、京调、京腔大戏、京戏、平剧、国剧、京剧。”（25）

但一般的规律是由复杂到简约，如清末到1949年以前，基本就以“戏”和“剧”两字为尾定名，建国以后，更是如此。因此，台湾学者说，“戏曲剧种”是大陆50年代兴起的名词，自张庚以降，余从、蒋星煜、叶长海、孟繁树……诸氏俱有相关文章论及此一课题。”（26）

因此出现的情况就是，“各民族、各地区的戏曲，大多不再以声腔命剧种名称，或者把‘腔’改为‘戏’或‘剧’，与以民族、地域、乐器或以其特征命名的剧种名称，在概念上取得一致，统称‘戏曲剧种’。”（27）如安康汉调二黄在1950年，被定名为“汉剧”，这个固然易于统一与理解，但是也造成的一些古老名称消失以后，附载在它身上的一些重要信息也随之丢失，失却了剧种本身的一些演进环节。如陕西汉剧这个名称的确定，就导致了它与湖北汉剧、广东汉剧等的混淆。据1961年陕西省剧协专门编印的《关于秦腔源流的研究》内部资料一书，就写到，现在这个秦腔剧种的命名，是“民国初年易俗社到汉口演出时才定名为秦腔”（28），而在此前，以及民间，这个剧种基本叫做“桃桃”、“乱弹”、“梆子”等，定为统一的秦腔之名后，它也遗憾地消失了历史上的很多信息，所以说，名称外延的改变，并不意味着秦腔内涵自古以来，都是如此。顺便说一句，坊间盛言秦腔为“百戏之祖”的说法，让百姓、作家去说倒也可以理解，但实在不应该出现在一些学术文章之中。

如此说来，甘肃定名为“秦剧”似较为可取。

三 戏曲发展中的

声腔流变

大体而言，中国戏曲剧种，其声腔系统自明清流传下来，有所谓四大声腔的归类，即昆腔、高腔、梆子腔和皮黄腔。全国戏曲剧种中，粗略统计，采用皮黄声腔的剧种最多，计有京剧、汉剧等40多个，高腔及昆腔各有30多个，梆子腔约有近30个。（29）所以，周贻白先生就称皮黄腔握有中国戏剧的“枢纽”。（30）

因此，探究皮黄声腔的流变，基本可以廓清两个秦腔在历史典籍中记载的

不同含义。

关于声腔剧种发生及其流传发展的研究，迄今研究者在许多问题上仍存在着不同的见解和看法，甚至相反的意见都有。一个最主要的原因就是，当时的社会主流、文人雅士把它称为小道，因此见之于记载的资料就相当匮乏，再加上古人的记载，基本是各说各话，文字上的名词、说法很多，缺少训诂的整理，从而十分费解，其考据、判断又很繁难，最重要的是声腔剧种没能留下来声音资料、也没有曲谱，所以难度相当大。尽管如此，总归还是可以找到一个线索的。

在我们见到的史料中，有关“秦腔”的记载大致有：乱弹腔、秦腔、西秦腔、吹腔、梆子腔、胡琴腔、二簧调等等不下十几个说法，它们分布的区域又几乎遍及全国，在时间和空间上相互叠加，如果我们稍为不慎，就会出现差之毫厘，谬之千里的结果来。

本文仅引述程砚秋杜颖陶二先生在《秦腔源流质疑》一文中的梳理线索做简要评述。

“弋腔和昆腔，是中国戏剧两大干线。”这是程杜二先生开宗明义的观点。在此认识上，程先生他们假设了一个前提，并对之论证。这就是1780年以前的秦腔是一个什么样子？为此，他们征引了严长明《秦云撝英小谱》中记载“小惠”的一段文字：

“演剧始于唐教坊梨园子弟，金元间始有院本。……院本之后演而为曼绰，（俗称高腔，在京师称京腔。）为弦索。曼绰流于南部，一变为弋阳腔，再变，为海盐腔，至明万历后，梁伯龙、魏良辅出，始变为昆山腔。弦索流于北部，安徽人歌之为枞阳腔（今名石牌腔，俗名吹腔），湖广人歌之为襄阳腔（今谓之湖广腔），陕西人歌之为秦腔。秦腔自宋元明以来音皆如此，后复间以弦索，至于燕京及齐晋中州，音虽递改，不过即本土所近者少变之，是秦声与昆曲体固同也。……其中微有不同者，昆曲佐以竹，秦声间以丝。……”

（31）

究竟这一段早期的论述符合不符合实际呢？程文做了自己的分析（以下将程砚秋杜颖陶著《秦腔源流质疑》简称“程文”）：

“这一段文字，自来论者，多以是严氏不负责任的漫谈。早年文人，好作臆说，确是常见的事情，尤其是对于戏曲之类，当时所认为小道也者。不过，

即使认为严氏这段文字是随便说的，但其中所举的腔名，如枞阳、襄阳之韵，断乎不会是严氏虚造的罢！还有应该注意的，当时流行的腔调，并不止上文中所举的几种，为什么严氏单选这几个来说？恐怕也并非偶然罢！早年我们对于这段记载，也曾认作荒唐。两年以来，旅行各地，得在见闻中接近了若干种的地方戏剧，以与严文相印证，觉得严氏所说，并不容许忽视，却怪我们一向没去重视他，思索他，当时是太主观了。”（32）

程文以其实际考察中所获得的感受，做一定的理性归纳，于是才有了上述对严长明说法的一个新的认识，在这个基点上，程文详致考辩了声腔主干之一弋阳腔的流变，通过观察，明清时期人们记载的有关“秦腔”史迹，就隐含在其中，这一步是相当重要的。

为了看得更清楚一些，我们把严长明总结的演变以图示：

曼绰（高腔，京腔）——弋阳腔——海盐腔——昆山腔

金元院本{——枞阳腔（安徽）

弦索——襄阳腔（湖广）

——秦腔（陕西）

——……（燕、齐晋、中州……）

程文还引用了三个明代人对声腔变化的说明，用以补充和佐证严长明看到的情况大体符合实际。

一个是徐文长的《南词叙录》的一段话：

“今唱家称弋阳腔，则出于江西，两京湖广闽广用之；称余姚腔者，出于会稽，常润池太徐用之；称海盐腔者，嘉湖温台用之，惟昆山腔止行于吴中。”

另一个是汤显祖，他在其《宜黄县戏神清源师庙记》中说：

“至嘉靖而弋阳之调绝，变而为乐平，为徽，青阳。”

还有一位是王骥德，在《曲律》中他说：

“数十年来，又有弋阳、义乌、青阳、徽州、乐平诸腔之出，今则石台、太平梨园几遍天下，苏州不能与角什之二三。”

所以，程文认为，当时在弋阳腔最盛的时期，在昆腔之外，还存在有“九板十三腔”以及分布各地的几十种杂调。

程文从中提炼出了其中重要的六个：

“十三派腔调之中，更比较重要的有六种：一，弋阳腔（又称高腔），二，安庆梆子腔，三，四平腔，四，宜黄腔（即二黄腔），五，襄阳腔（即西皮腔），六，秦腔。这些都是常用的，其余的腔调，只是偶然相见了。这样的混合班子，向各地发展着，在许多的地方，打下了根基，融合了当地的风格，而成为若干种的地方戏剧。据我们所见到的和知道的，如柳腔，川剧，滇戏，汉剧，湘剧，饶河戏，桂戏，粤剧，祁阳剧，婺剧，徽剧，等就连京剧，都是包括着上述的各种成分的，当然都是属于一个系统。（东南一带，因为我们还未接触，暂不提及。）”（33）

由于这些见解是从实际中来，加之程砚秋先生对当时全国各地戏曲剧种情况的熟知，于是程文就有一个基本的判断，断定 1780 年前西安所流行的秦腔，可能也含有枞阳腔、弋阳腔的成分。这就在声腔流变史中论述了秦腔来源十分复杂，与单一的具有一个声腔系统的后世秦腔不同。

“严长明所叙述的，是 1780 年前西安戏剧的情况。他所举的腔调，有高腔、海盐、昆山、枞阳（地在安徽，旧属于安庆府）、襄阳、秦腔等；和上述相比，只是多了一个海盐，（但文中道及海盐时，乃是述说变迁，而带叙出来，可以看作额外），还少了一个宜黄，（但因宜黄近似安庆，很多都安庆而包括了宜黄。）此外是互相符合了，那么，是否 1780 年前，西安所流行的秦腔，实也是混合弋腔的支系，除本位秦腔以外，也还有枞阳弋阳等成分呢？如果有，则严氏的一段叙述，不但不是不副责任的漫谈，而是一段很可珍贵的记载了。”（34）

通过对史料的辨析，程文初步得出一个结论：1780 年以前的秦腔与今天我们看到的梆子腔系统的秦腔区别很大，也就是说，两种秦腔的存在是客观的，前人众多的说法就是明证。

四 二黄

遗响

以上是程文对“纸上材料”的运用，接着他讲到了现实中“活”的材料，我们不妨把它看作是“二重证据法”所云之第二重证据：

“在陕西，除掉现在的秦腔之外，还有一种地方戏，当地人称之为“土二黄”，又叫“山二黄”。早年也很盛行于西安，近几十年则多流行在汉中、商、洛一带。这种戏的腔调，却不只限于“二黄”一种，也有西皮，也有秦

腔。去年我们两度过西安，正赶上他们来西安演出，因此得盘桓了好些天。在他们班中，有一位老艺人陈宗鸿，常识是很丰富的，我们向他请教了好多的问题。据他告诉我说，他们也有有的戏是唱四平，如《梅龙镇》；有的戏是唱安庆梆儿腔，例如《全家福》。此外也有有的戏是唱昆腔，那天恰巧京剧老教师李润泉在座，请他们对了一出[草上坡]《铁笼山》，居然一点不差。我们又问他，是不是还有些戏是用高腔唱呢？他说不清了，但是旧日闻场打通，照例要用高腔通，这也不无蛛丝马迹了。

这种戏，据当地老前辈们谈讲，已有二三百年的历史了，我们很疑心这就是1780年前，严长明他们所见到的那一种戏。有一次我们同他们谈起骡马市马车行的房子，他们说，这房子原是属于他们这种戏的各班公产，早年这是他们的祖师庙，名叫四圣行宫，他们供祀的祖师，不是庄王，却是老郎，祭神的日子，不在腊月，而在三月十八。简单的几句话，证实了我们的一段揣测。”

(35)

于是，这里我们就必须重点说一说“二黄”了。

首先，有一个基本概念要弄清楚，即“二黄”剧种是否是单一的声腔？虽然从名称上看，是叫单一的“二黄”调，如存在于陕西的汉调二黄，但其实不然，它不光纯粹是唱二黄，还有其他。在戏曲史上它是做为一个总名和“梆子”来对举比较的，里面自然包含着和二黄关系十分密切的“西皮”，再则含有南梆子、西梆子、平调、高拨子、昆腔牌子，它们都在二黄系下支配着。

(36)

据笔者2006年底赴安康考察，安康汉剧团的退休老艺人邢大伦先生还存有汉调二黄早年演出的一本昆曲本子《大赐福》，里面就有“点绛唇”、“西江月”等曲牌名，老先生至今还可以唱出这个二黄中的昆曲唱腔。

然后，我们在史料中找“二黄”，据束文寿先生辑录，清乾隆年间，真正涉及“二黄

腔”名称的记载目前只发现三条：

(1) 乾隆48年(1783)的李调元《剧话》中，首次提到“二黄腔”：

“胡琴腔起于江右，今世盛传其音，专以胡琴为节奏，淫冶妖邪，如怨如诉，盖声之最淫者，又名二黄腔。”(37)

(2) 乾隆49年(1784)檀萃从云南进京，已看到二黄的演出。他有一首

诗《滇南集律诗·杂咏》是这样的：

“丝弦竞发杂敲梆，西曲二黄纷乱咙。

酒馆旗亭都走遍，更无人肯听昆腔。”（38）

（3）乾隆 60 年（1795）李斗《扬州画舫录》有两处记载：

“花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调，统谓之乱弹。”及“后句容有梆子腔来者，安庆有以二簧调来者……”（39）

何以这里提到的“二黄”就是不同今天梆子腔系的那个秦腔呢？在束文寿先生的两论《京剧声腔源于陕西》论著中，论述得极为详尽，本文不再论述。

同时，束文寿先生从戏曲声腔的流传发展规律角度，要而言之论证了一个声腔剧种的成长形态，征引如下（40）：

与其他比较成熟的声腔剧种（汉调二黄）相比较，现在的秦腔与以前的秦腔还是有下列四点明显不同：

（1）直到建国初期，梆子秦腔剧种表演仍很粗糙，唱调犷放单一，只有 6—3（四工）板胡定音的一种弦法，男女同声同调。与乾嘉时期西安、北京等地记载的秦腔，表演细腻而高超，伴奏乐器以胡琴为主，多声腔演唱丰富多彩的景况截然不同。

（2）现在的梆子秦腔严格要求使用纯正陕西关中方音唱念道白，且以泾阳、三原两县发声为标准，所谓“啥字归啥音”，不得越雷池半步。而乾嘉时期流行在西安、北京、广东等地的秦腔，语音以中州音韵为主，属明清以来所谓的“戏棚官话”，南北各地观众都能够适应和接受。

（3）现在的秦腔由于语音的限制，必须是当地人演唱，在所有剧团（戏班和业余爱好者）中没有一个操外地口音的秦腔演唱者。而乾嘉时期秦腔演员除陕西当地人外，尚有许多著名者为四川、湖北、湖南、安徽、江苏、浙江等地人，流传亦极为普遍。

据张庚郭汉城主编之《中国戏曲通史》第 3 卷中的一个统计：

“仅举乾隆 50 年（1785）吴长元《燕兰小谱》所记花部演员籍贯为例，在 44 人中，计有四川 12 人，湖北 1 人、云南 1 人，江苏 1 人，山西 2 人，河北（含北京）18 人，山东 2 人，陕西 3 人，河南 1 人，贵州 1 人，江西 1 人。吴长元所记的还仅是北京一地‘乱弹’诸腔中那些被文人推崇的知名旦色演员……”（41）

(4) 现在的梆子秦腔是清后期才由陕西向经济文化尚不发达的西部流传发展, 陕西以东, 没有一个省市有现在秦腔声腔剧种剧团存在的事实。早期的秦腔, 流传北京及东南各省、四川和西南各地, 甚至到达广东省的沿海地区。有的已与当地音乐结合, 变为新的品种, 有的则基本保持原生态落脚当地。这些也为我们今天对早期秦腔声腔探源提供了最有力的实体实物证据。

五 西

秦戏

在戏曲史的整理与研究中, 虽不能把第二重证据即在一些地方实际尚存在的某个古老剧种称为“地下之材料”, 但称为“活”的材料还是可以的。关于程文所称的“1780 年前”的那个秦腔, 亦即束文寿先生所称的“前秦腔”, 确实还被保留着。本节通过对该剧种的分析, 我们也可以看出旧时文献所云之“西秦腔”的一般面貌。

《中国戏曲通史》(张庚、郭汉城主编)第3卷中就提到了至今还存在于广东潮汕一带的“西秦戏”, 束文寿先生为此专门做了考察, 并与汉调二黄进行了比较研究。

先看西秦戏的简单介绍:

“西秦戏, 又名乱弹戏, 植根于海丰陆丰两县, 流行于粤东和闽南, 广州、香港、台湾以及东南亚也有它的足迹。唱腔道白均用中州官话, 主要声腔有正线、西皮、二黄以及昆曲、小调, 正线是西秦戏本腔, 其剧目占全部剧目的三分之二以上, 西皮、二黄是后来从皮黄剧中吸收过来的。”(42)

束文寿先生通过实际考察认为, “西秦戏在广东基本完好保存流传 300 多年, 证明陕西秦腔具有广泛的传播力和顽强的生命力。同时, 广东西秦戏是全国流传最早, 保存最为完好的二黄戏声腔之一, 她的存在, 对于明末清初陕西秦腔到底是什么声腔, 中国戏曲文化发展流向, 以及南北戏曲交流、花部兴起等课题研究, 都具有“活化石”的价值与作用。”(43)

(1) 历史悠久。西秦戏记载明末清初已流传广东。仅曾为海丰县的一个镇, 现为地级市的汕尾的高贤斋西秦曲馆, 始建于清代雍正(1723—1735)年间, 留传至建国以后, 一个业余演唱组织存活 300 余年甚是可贵。这也是西秦戏悠久历史的一个实物见证。

(2) 名称来源。明、清人积习, 简称陕西为西, 如西商、西省、西曲、

西班等。西秦戏即为陕西秦腔戏曲。名称标志鲜明，流传来路清楚，笔者几次的实地考察中，艺人们皆言前辈代代相传，西秦戏来自陕西，“我们一直尊陕西为祖地”。观看演出剧目，西秦戏唱腔语音以中州韵为主，同时带有明显的陕西方音，基本保持陕西本土二黄至今仍沿用的这一剧种特色。

（3）主调声腔。正线腔是西秦戏的主调声腔。请注意，正线腔的基音，即其定弦

法是“合尺”，今称的“5—2”弦。艺人们说正线腔以“5 2”定弦是由陕西传来就固有的，而且是正宗、正统的。以“正线”（艺人们俗称为二方）为主，也可转调。

人所共知皮黄戏中以“5 2”定弦的声腔就是二黄调，陕西前秦腔二黄戏如此，湖北汉戏二黄如此，京剧的二黄也是如此。既然二黄调是秦腔固有的，秦腔产自陕西，那么京剧和湖北汉戏的主调声腔源于陕西，这个道理应该是很清楚的。

（4）保持原貌。西秦戏运用中州声韵并陕西方音唱白；主调以“5 2”定弦的老二黄声腔为主；常演剧目中如上引《二度梅》、《刘锡训子》、《仁贵回窑》等，以及笔者最近一次考察所观看的《斩郑恩》一剧，其唱调的安排、唱词、场口和人物妆扮及脸谱等等都与现存陕西老二黄《斩黄袍》基本全面一致。西秦戏由北方流传到一个与之语言音乐完全不同的粤语地区，单从声腔韵调讲，不可能大量吸收地方成份，否则西秦戏就无法演出。加之地处南海一隅，外地剧种往来较少，相互影响不大，致使陕西秦腔得以在南国粤地基本保持固有风貌，未产生本质变化。

根据束文寿先生的介绍，西秦戏与现在的秦腔对比后，大不相同。“西秦戏正线慢板（二方）与秦腔慢板迥然不同，而西秦正线另一基本板调平板，则为秦腔所没有，梆子腔最有特色的打击乐器枣木梆子（注：桃桃）在西秦戏里找不到。”

在1959年12月陕西省秦腔演出团在广州与西秦戏艺人有一个座谈记录，这份记录内容是两个剧种的艺人各自对对方演出的一些看法。西秦戏艺人观看了秦腔《赵氏孤儿》《游西湖》之后，认为“无论在腔调、音乐、表演上，都与西秦戏不同，虽也有个别曲调与西秦戏相近似，但究竟很少。”而西秦戏演出了《回窑》《斩郑恩》后，陕西方面的“青年演员们的反映，也认为（西

秦戏与秦腔)毫无共同之处。”陕西秦腔演出团的老艺人们也提出,西秦戏确实不像现在的陕西秦腔,更像他们早年看到的陕西汉调二黄。(44)

这应该是一个在文献之外的,应用“二重证据法”分析的实例。

六 余论

此外,有关两个秦腔在具体历史时期,所使用乐器,调式、剧目及演员籍贯上的论述,可参考束文寿先生有关文章,本文宥于刍议,不便展开。总结之,有以下几点心得:

1,对声腔的研究远未结束,还需继续深入,本文认为,声腔流变的梳理和研究,有赖于“二重证据法”乃至“多重证据法”的运用。

本文通过对两个秦腔的梳理及前述研究者方法论的描述,以为,对戏曲史的追索或者一部新的秦腔戏曲史的写作,更要慎之又慎!戏曲声腔毕竟是较为复杂的,一则因为它曾是小道,不为文人雅士所重视,所以记载甚少,在材料上就不足;另外,它的音乐歌舞性质,历来文人就不重视,它是综合的艺术,要求的多层面的知识较为多;三则,声腔在发展之中,互相融和,情形本身复杂,不会是单一的形态,而需要我们仔细鉴别;这情形恰犹如考古,我们拿到一个“活”例,就如挖开了一个探方,对它里面的蛛丝马迹一个也不能放过,要细致工作,才可判定一处遗址的年代性质,然后参之文献,等等。所以,对目前还在一些地方遗存的某一种戏曲剧种进行解剖,我们或许就可以发现一些长期被人忽略掉的细节。

“吾辈生于今日,幸于纸上之材料外,更得地下之新材料,由此种材料,我辈固得据以补正纸上之材料,亦得证明古书之某部分……此二重证据法惟在今日始得为之。”(45)

这是王国维在《古史新证》提出的方法论——二重证据法,对戏曲研究尤其是对戏曲声腔的历史来说,又何止二重证据?我们还必须加上音乐结构方面的考证与资料搜集,从而再达到第三重证据或多重证据。

无独有偶,程砚秋先生在其《戏曲名词研究》一文中,也提到了与此类似的想法,不过他并没有声明就是“二重证据法”。

“戏曲是有形有声,是立体的,是活动的,表演在台上,才是戏。至于纸面上书本上的剧本曲谱等等记载,只可以备参考,并非戏曲的主体。比如食谱食单,不能算是肴馔。正所谓‘画饼不能充饥’。因之我们研究戏曲,必须实

指实验，是戏必须看得到，是曲必须听得到。我们的心情耳目，都要尽可能地集中在戏场上，不能拘于纸面书本，总以实指为标准。”“彼时《京报》的戏剧专刊就说过：‘怀古必须证今，礼失可求诸野’。如欲研究前代的戏曲，最好就散在地方重聚北京的戏班，作实际的体验。不必徒然向往着北京的过去，或者守着故纸叹气。”（46）

2，弄清楚两个秦腔之不同，对戏曲声腔流变更有清晰之发现，可对前人一些著作如各种戏曲史上有关声腔部分做一定的修正，同时，也对秦腔艺术史是一次重新的梳理。我们发现前述张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通史》，廖奔、刘彦君《中国戏曲发展史》及陕西的几部秦腔史著作中，有关论述比较还不充分，仍还需做大量之工作。

3，同时，对各地整理地方戏种申报非物质文化遗产中出现的地域之争有一匡正，使之脱离狭隘之局限。

无论是此秦腔，还是彼秦腔，它们都渊源于深厚文化底蕴的陕西地区，流传至远，流传至今，它们相伴而生，互相融促，是中华戏曲繁荣阶段的产物，见证了戏曲在明清时期的鼎盛局面。而史籍中有关“秦腔”的记载，则更体现了戏曲自身发展的特征，包容变化，你中有我，我中有你。秦声自远而近，弦歌不辍，依然在陕西乃至西北地区，浑然不断，它必然也会在未来的发展变化中，一任其兼容并包的性格，传承不已，文脉永续。

题注：

此句为清康熙年间四川绵竹知县陆箕永的《绵竹竹枝词》中的一首。原诗为：“山村社戏赛神幢，铁板檀槽柘作梆，一派秦声浑不断，有时低云说吹腔。”诗里反映的是秦腔当年在四川地区流布的情况，足见被称为“秦腔”的戏曲影响之大，从诗末“有时”、“吹腔”之句，可知当是讲早期秦腔（即皮黄系统）之情状也。

注释：

（1）程砚秋：《西北戏曲访问小记》，《人民日报》1950年2月26日。从来引者，将该文发表时间都标注为25日，近日笔者细查原始文献时，发现

其发表日期为后一日即 26 日。该注错误的原因大致是因为 1959 年中国戏剧出版社编的《程砚秋文集》，收录此文时所附的时间为 25 日，因此以错就错，2003 年文化艺术出版社重新编《程砚秋戏剧文集》仍从其错，未加更正，特此提出，期待后引者正之。

(2) 程砚秋、杜颖陶：《秦腔源流质疑》，1951 年 11 月《新戏曲》二卷六期。

(3) 程砚秋：《从地方戏看京剧——给田汉同志的信》，《人民戏剧》1950 年一卷五期。

(4) 郭红军：《建国以来秦腔源流研究述评》，《当代戏剧》2007 年第 1 期。

(5) 齐如山提出此看法，见《齐如山回忆录》及其重要论文《中国戏剧源自西北》有关章节；日本青木正儿之看法，见其著作《中国近世戏曲史》。

(6) 程砚秋：《西北戏曲访问小记》，《人民日报》1950 年 2 月 26 日。

(7) 程砚秋、杜颖陶：《秦腔源流质疑》，1951 年 11 月《新戏曲》二卷六期。

(8) 周贻白《中国戏曲论集》P221，中国戏剧出版社 1960 年第一版。

(9) 《秦腔研究论著选》P173—174，陕西人民出版社 1983 年第一版。

(10) 《秦腔研究论著选》P162，陕西人民出版社 1983 年第一版。

(11) 转引自《中国戏曲发展史》第 4 卷 P26，山西教育出版社 2003 年第一版。

(12) 转引自《中国戏曲发展史》第 4 卷 P28，山西教育出版社 2003 年第一版。

(13) (日) 青木正儿：《中国近世戏曲史》P440，上海文艺联合出版社 1956 年 1 月新一版。

(14) 《程砚秋戏剧文集》P273，文化艺术出版社 2003 年第一版。

(15) 《程砚秋戏剧文集》P282，文化艺术出版社 2003 年第一版。

(16) 《程砚秋戏剧文集》P307—308，文化艺术出版社 2003 年第一版。

(17) 该文发表于《人民戏剧》1950 年 1 卷 5 期，转引自束文寿《论京剧声腔源于陕西》，见《戏曲研究》第 64 辑。

(18) 程砚秋、杜颖陶《秦腔源流质疑》，见 1951 年 11 月《新戏曲》杂

志二卷六期。

(19) 束文寿：《论京剧声腔源于陕西》，见《戏曲研究》第64辑，文化艺术出版社。

(20) 陕西省艺术研究所：《艺术研究荟录》第一辑《陕西地方剧种史学术讨论会论文专辑》1982年。田文在目录中名为《秦腔源流与发展》，内页却名为《秦腔史探源》——笔者按。

(21) 曾永义：《戏曲源流新论》P1，文化艺术出版社2001年第1版。

(22) 马彦祥、余从：《戏曲声腔剧种概说》，见《梆子声腔剧种学术讨论会文集》，山西人民出版社1984年第一版。

(23) 曾永义：《论说“戏曲剧种”》，转录自曾永义《戏曲源流新论》P6，文化艺术出版社2001年8月第一版。

(24) 曾永义：《戏曲源流新论》P49，文化艺术出版社2001年8月第一版。

(25) 马彦祥、余从：《戏曲声腔剧种概说》，《梆子声腔剧种学术讨论会文集》，山西人民出版社1984年第一版。

(26) 陈芳：《乾隆时期北京剧坛研究》第一章注释1，文化艺术出版社，2001年8月第一版。

(27) 马彦祥、余从：《戏曲声腔剧种概说》，《梆子声腔剧种学术讨论会文集》，山西人民出版社1984年第一版。

(28) 《关于秦腔源流的研究》P172，中国剧协陕西分会编辑出版，1961年内部资料。

(29) 蒋菁：《中国戏曲音乐》P36，人民音乐出版社1995年第一版。

(30) 周贻白：《中国戏曲声腔的三大源流》P204，《中国戏曲论集》，中国戏剧出版社1960年7月第一版。

(31) 程砚秋、杜颖陶：《秦腔源流质疑》，1951年11月《新戏曲》二卷六期。

(32) 程砚秋、杜颖陶：《秦腔源流质疑》，1951年11月《新戏曲》二卷六期。

(33) 程砚秋、杜颖陶：《秦腔源流质疑》，1951年11月《新戏曲》二卷六期。

(34) 程砚秋、杜颖陶：《秦腔源流质疑》，1951 年 11 月《新戏曲》二卷六期。

(35) 程砚秋、杜颖陶：《秦腔源流质疑》，1951 年 11 月《新戏曲》二卷六期。

(36) 程砚秋：《戏曲名词研究》，《程砚秋戏剧文集》，文化艺术出版社 2003 年第一版。

(37) 清·李调元：《剧话》（刊于乾隆 54 年[1789]）P47，《中国古典戏曲论著集成》第八册

(38) 束文寿：《清乾隆年二黄新解与京剧萌生期的前移》，《西安戏剧》1991 年第 3 期。

(39) 清·李斗：《扬州画舫录》（成书于乾隆 60 年[1795]）卷五“新城北录下”P107、P131，中华书局 1960 年 4 月第一版。

(40) 《论京剧声腔源于陕西》及《再论京剧声腔源于陕西》两文，作者惠赐稿，均已发表，其中前者获中国艺术研究院主办的“第二届中国海宁杯王国维戏曲论文奖”（2004 年）一等奖。

(41) 张庚、郭汉城：《中国戏曲通史》第三卷 P5，中国戏剧出版社 1981 年 12 月第一版。

(42) 《中国戏曲志·广东卷》P89，中国 ISBN 中心出版，1993 年第一版

(43) 束文寿：《再论京剧声腔源于陕西》，以下未注明出处的文字，均来源于作者惠赐已刊稿。

(44) 《广东戏曲艺术研究资料》第三辑，1963 年。

(45) 王国维《古史新证》P2，清华大学出版社 1994 年第一版。

(46) 《程砚秋戏剧文集》P551、P552，文化艺术出版社 2003 年第一版。